Expressividade intervalar no *Poesilúdio n.º 13* de Almeida Prado

Edson Hansen Sant'Ana

Universidade de Brasília (UnB)

edhansen_2000@hotmail.com

Palavras-Chave

expressividade intervalar, análise musical, Almeida Prado.

RESUMO

Expressividade intervalar como conceituação desenvolvida a partir de considerações de Almeida Prado. Uma ampliação dessas considerações em busca de formar um corpus de entendimento da ordem dos materiais construídos a partir da lógica de intervalos. O intervalo recursivo entendido também como marca indelével no aspecto de conferir unidade e coesão da peça.

I. INTRODUÇÃO

O *Poesilúdio n.º 13* de Almeida Prado, composto em 1985, pertence ao conjunto de obras denominado *16 Poesilúdios para Piano*, o qual tem sido objeto de estudo de diversos pesquisadores. Moreira (2002) apresentou um trabalho submetendo os *Poesilúdios* ao método de análise pela teoria dos conjuntos de Allen Forte. Posteriormente, Rocha (2004) abordou o segundo caderno dos *Poesilúdios* sob a ótica da interpretação musical. Compreendendo e detectando outras possibilidades, o *Poesilúdio n.º 13* é abordado aqui por uma análise que visa demonstrar a ocorrência de um processo recursivo de intervalos de importância na composição.

A proposta de análise será fundamentada a partir de uma terminologia cunhada pelo próprio compositor – a *expressividade intervalar* (Almeida Prado, 2006; Nadai 2007). Compreende-se aqui que tal termo é utilizada num primeiro momento pelo compositor para indiciar o aspecto idiomático cabíveis nos instrumentos de afinação variável – como os de sopro, cordas e a própria voz humana. Justificando essa primeira aplicação da conceituação que envolve questões instrumentais, decide-se aqui desdobrar tal conceituação em um âmbito composicional-analítico. Enquanto o compositor justifica a existência de diferenças substanciais entre um mesmo intervalo, mas que escritos para instrumentos distintos poderão resultar em cores diversas de uma variada palheta de timbres, propõe-se aqui ampliar a conceituação do termo *expressividade intervalar* reconhecendo que esta adquire tamanha relevância no processo de composição que a justifique como um parâmetro central de análise. A presente proposta analítica visa mensurar e avaliar a utilização dos intervalos na medida em que se observa que da manipulação destes emerge uma lógica que confere coesão à obra musical. Tal lógica intervalar torna-se não somente um processo ou técnica de composição, mas um método vinculado a um senso da sua poética composicional, capaz de expressar um discurso mais amplo que contém sentidos de meta e extra-linguagens.

Prosseguindo no aprofundamento da conceituação ampliada de *expressividade intervalar*, tal termo deve ser compreendido como um conjunto de cuidados em organizar as construções e lógicas criativas através dos intervalos. Os alinhamentos e escolhas dos intervalos seguirão um padrão variado por uma organização simples (facilmente detectada), complexa (exigindo outras relações analíticas) e ou livre. Se as estruturas acórdicas, em Almeida Prado, podem estar vinculadas a vários sistemas musicais - tonal, modal, atonal, serialismo livre e transtonalismo - tal vinculação ocorre por uma ordem de organizações intervalares que farão tais intervalos estar dentro de um sistema ou outro, ou na intersecção ou margem dos mesmos sistemas. Determinados tipos de intervalos são recorrentes, em cuja recursividade nota-se uma intenção e um planejamento no decurso da composição. Portanto essa ordem de padrões e recursividade define-se como a *expressividade intervalar* num sentido ampliado daquela terminologia cunhada pelo próprio compositor.

A escolha do *Poesilúdio n.º 13* justificativa-se por ser este um dos exemplos nos quais a verificação recursiva da *expressividade intervalar* se configura de modo mais marcante, levando o estilo composicional a nível bastante sofisticado. No que tange à textura esta peça utiliza em alguns momentos três vozes, havendo uma predominância de duas vozes. Explora os uníssonos e contrapontos de lógica intervalar-harmônica visando contraste e demonstração de uma gama timbrística assegurando novidade, sem descuidar-se da coesão e unidade.

Avançando no esforço de compreender as estruturas dos materiais, consideramos o uníssono como uma possibilidade intervalar tão hábil quanto os demais intervalos, acrescentando-se ainda que a sua expressividade se relaciona muitas vezes a determinados efeitos de textura. Recorre-se à proposta da Teoria dos Conjuntos de Forte (1973 e 1988) e Straus (1990) que conceitua "classe de alturas", e considera o uníssono ou a oitava como intervalo "zero". Ressalta-se que o uníssono referido no *Poesilúdio* em questão reporta-se a procedimentos de intervalos de oitava entre a mão esquerda e a direita.

A repetição de determinados intervalos no plano de composição determina o processo recursivo. Essa recursividade intervalar confere ao intervalo um atributo de importância dentro da construção da ordem vertical e da horizontal. Portanto, as observações e contemplações analíticas percorrerão um eixo intervalar-harmônico. Nesse sentido, o intervalo ganha importância como elemento-estrutura essencial para a formação não somente de possíveis estruturas acórdicas, mas das texturas, dos blocos, das superposições, das camadas de materiais pensados a partir de uma ordem e uma lógica intervalar que assume uma proximidade ou distanciamento desta ou daquele sistema.

No *Poesilúdio no. 13* a gama de possibilidades de utilização intervalar envolvem três intervalos. O primeiro deles considerado não somente a menor medida dos sistemas musicais baseados nos Doze Tons, mas de fato a segunda

menor, torna-se o intervalo conceitual do compositor. Descendente do intervalo de segunda menor, os outros intervalos, o de sétima maior e o de nona menor fecham o quadro de relacionamento da segunda menor. O compositor toma estes intervalos e os coloca em projeção de importância e valor através da recorrência dos mesmos. A sistematização da música atonal pela "classe de alturas" de Forte e Straus colocam como categoria 1 os intervalos de segunda menor, sétima maior e nona menor. A categorização de Forte e Straus coincide com a eleição dos mesmos intervalos por Almeida Prado também neste *Poesilúdio n.º 13*. Assim o compositor apesar de conseguir por métodos ideológicos diferentes, tais intervalos (segunda menor e seus correlativos), os reconhece e atribuí-lhes valor e importância de tensão máxima, ou o intervalo básico de maior tensão – a segunda menor (Persichetti, 1961, p.13). Ao certo, é que Almeida Prado toma tais intervalos e os faz recorrentes em toda a peça de maneira clara.

Segundo Forte (1970) e Straus (1990), as correlações de alturas entendidas através da compressão dos intervalos correspondem às seguintes categorizações:

Tab. 1: Classe de intervalos

Classe de Intervalos	Cl 1	Cl 2	Cl 3	Cl 4	Cl 5	Cl 6
Intervalos do Sistema Tonal	2ª. m 7ª. M 9ª. m	2ª. M 7ª. m	3ª. m 6ª. M	3ª. M 6ª. m	4ª. J 5ª. J	4ª. aum 5ª. dim

Em busca de cumprir um percurso de melhor entendimento do *Poesilúdio no. 13*, apresentar-se-á um esquema formal que considera A, B, C e D como materiais temáticos. Assim tal *Poesilúdio* encontra-se organizado:

Tab. 2: esquema formal seção I do *Poesilúdio n.º 13*

Seção I							
A	B	C	B'	C	B''	C	D
c.1	2	3	4	5	6	7	8-9

Tab. 3: esquema formal seção II do *Poesilúdio n.º 13*

Seção II							
A'	D	A''	D	A'''	D	C	Mat. Cadencial
10	11-12	13	14-15	16	17-18	19-20	21

Considerou-se Seção I até quando do surgimento do material D. A partir de então, inicia-se o compasso 10 com a Seção II, que por sua vez contém um predomínio do material D, com intercalações de variações de A (A' A'' e A'''). A organização do *Poesilúdio* em questão demonstra a busca por discurso que se distancia das formas convencionais.

Segue uma exemplificação utilizando o material A e a descrição da predominância intervalar de 2ª. menor numa ordem horizontal, embora ocorra 2ª. maior e alguns outros intervalos aqui de ordem elementar.
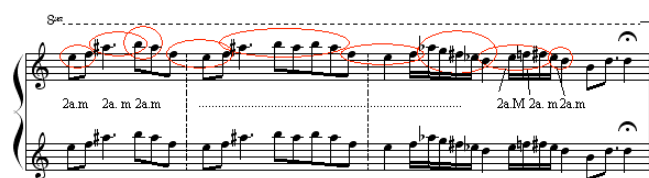
Fig.1. Material A – incluindo predominância de 2ªs. menores

O material B é iniciado com figuração minimalista na camada interior. Esta voz carrega uma disposição horizontal constituída de 2ªs. menores. A partir do 4º. tempo de semínima como demonstrado abaixo, ocorre também uma relação intervalar vertical acrescentando outro intervalo "da classe 1 alturas": o de nona menor.

Fig. 2. Intervalos de relação vertical – 9ª. menor; intervalos de relação horizontal – 2ª. menor.

Na proposição seguinte, o material C discorre sobre um cluster (síntese do material inferior com o superior) que tem suas alturas distadas de uma 2ª. menor em relação ao material executado acima pela mão direita. O motivo básico está encerrado em inflexões de um septina, que se repete mais três vezes, formando o material C. Verifique-se a constituição dos intervalos de 2ª. menor:
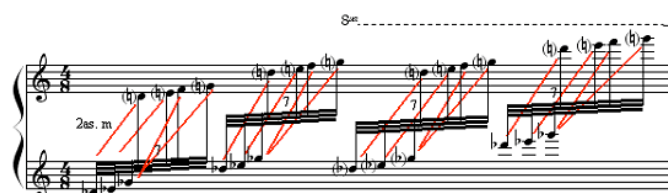
Fig. 3. Cluster (parte inferior pensada numa relação com a parte superior em termos de 2ªs. menores)

No seguinte material, que é classificado como D, há uma lógica vertical de aspecto acórdico, disposto sucessivamente. Pode-se vincular esta estrutura a um sistema tonal com centro em Mi, um dado acorde com 7ª. menor, mais uma 4ª. quarta aumentada – cuja quarta consiste em apresentar o seu Lá# a caminho para o Si (que é o quinto grau do acorde) como uma passagem do intervalo recursivo de 2ª. menor. Assim novamente são evocados os intervalos de importância e valor:
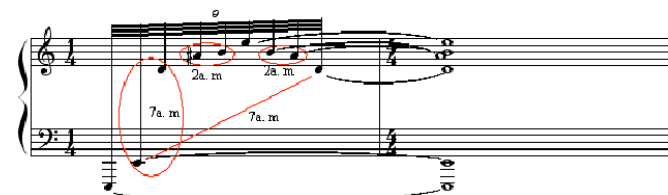
Fig. 4. Caso mais leve em termos de presença de intervalos de 2ª. menor; e mais o de 7ª. menor equivalente ao de 2ª. maior.

Concluindo as considerações sobre a lógica intervalar deste *Poesilúdio n.º 13*, apresenta-se o material cadencial que está contido no compasso 20 (divididos em dois sub-compassos).

Pode-se vislumbrar logicamente uma textura em uníssono, contendo uma ordem de segundas maiores e menores que sempre compõe uma escala de uma ordem modal. No aspecto relativo à textura em uníssono, há uma alusão ao material A, que logo surpreende ao quebrar a expectativa apresentando algo diferente, mas dentro do conceito de *expressividade intervalar*. Deve-se observar que entre as extremidades novamente a reiteração de um intervalo dessa ordem eletiva. As extremidades deste material cadencial, entre a primeira e a última nota, formam um intervalo de 7ª. maior – intervalo também correlacionado com o de 2ª. menor.

Fig. 5. Material escalar composto de 2ªs. menores e maiores.

No *Poesilúdio no. 13* observa-se uma predominância do intervalo de 2ª. menor e de seus correlativos (7ª. maior e o de 9ª. menor). Ainda que todos tenham recorrência equiparada, o intervalo de segunda menor emerge como o extrato desta classe de três intervalos.

Abaixo é demonstrado um breve quadro de entendimento de equiparação dos intervalos 2ª. m, 7ª. M e 9.ª m. O quadro abaixo ajuda no entendimento dessa equiparação e na elaboração do pensamento de atribuição de valor e importância desses intervalos no processo de estabelecer a malha que dá coesão a este *Poesilúdio.*
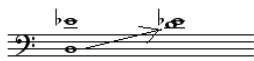
Fig. 6. Uma 9ª menor e sua equivalência com a 2ª. menor:
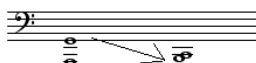
Fig. 2. Uma 7ª. maior e sua equivalência com a 2ª. menor:

[1] “O que me emociona ao compor dó-mib ou dó- réb é a expressividade intervalar. Os intervalos não são propriedade do tonal ou do atonal. Nesse sentido eu posso ser tudo, porque sou livre para fazer uma melodia tonal e em seguida uma atonal. Eu não estou em nome de Tônica e Dominante. Estou em nome de uma expressividade dos intervalos ou do ritmo. Isso te auxilia muito na análise. Um intervalo de terça não é igual a uma segunda no Trombone. Neste instrumento o intervalo de oitava é imenso. No piano é comum. É perto. Na voz você sente o esforço. A terça é sempre uma consonância. A segunda não, tanto a maior quanto a menor. São como cores e expressão diferentes. Uma quinta não é igual a uma quarta aumentada. No vocal você sente uma cor de mudança. É a cor intervalar. É a expressividade intervalar” (Entrevista de Almeida Prado, 2006, *apud* Nadai, 2007, p.9).

CONCLUSÃO

A presente análise permite concluir que o intervalo de 2ª. menor e seus correlativos (7ª. maior e o de 9ª. menor) têm função de estabelecer a coesão e a unidade da composição. Tal recursividade intervalar sugere que a repetição de determinados intervalos, sejam em disposição horizontal ou vertical, vai além de um dispositivo ocasional, mas se configura como um elemento condutor que unifica e concede uma ampla gama de timbres. Supomos ainda que a *expressividade intervalar* se integre ao transtonalismo da quarta fase do compositor, mas não discorreremos aqui porque tal investigação está além do escopo deste trabalho. O *Poesilúdio no. 13*, inspirado por elemento extra-musical, busca instaurar um ambiente sonoro evocativo da música árabe. Segundo o compositor esta não tem harmonia, mas sim sucessões e sobreposições de melodias em uníssono que estão em oitava, e que não se afina segundo a lógica ocidental. Assim, as 9ªs. menores estão nesta peça para imitar a 8ª. desafinada (entendido como uníssono mal afinado). Portanto essa ordem de recursividade intervalar entre determinadas alturas são conceituadas na “classe de alturas” de Forte e Straus como “classe 1”. Nesta composição de Almeida Prado, tal conjunto representativo de intervalos é coincidentemente aquele que tem importância e valor dentro da composição. Buscamos demonstrar no presente trabalho que a utilização de determinados intervalos como padrão interno da composição justifica que o termo cunhado pelo compositor *expressividade intervalar* possa ser ampliado de modo a abranger a ordem analítico-composicional.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. *Cartas Celestes* – Uma Uranografia Sonora Geradora de Novos Sons. 1985. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. *Modulações da Memória: (um Memorial).* Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

FORTE, A. *The structure of atonal music.* New Haven: Yale UP, 1973.

GAZIRI, N. N. *Sistemas de Composição e Análise Musical*. 1993. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

GANDELMAN, Saloméa. A obra para piano de Almeida Prado. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, n.° 19, 1991.

GUIGUE, Didier; PINHEIRO, Fabíola de Oliveira Fernandes. *Dos Momentos e do tempo* – estratégias de articulação formal nos Momentos de Almeida Prado Música de Câmera de Almeida Prado. Universidade Federal da Paraíba. Paraíba, 18p. Disponível na World Wide Web: <http://www.cchla.ufpb.br/gmt/hp/pags_pessoais/didier/DGDownloads/DGAP1.PDF>. Acessado em: 03 Outubro 2008.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos “16 Poesilúdios” para Piano de Almeida Prado*: Análise Musical. 2002. 2v. 402p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. *OPUS*: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM - Ano 10, n. 10 (dez, 2004) - Campinas -SP, p. 73-80.

NADAI, Robson Alexandre de. *Sonata para Trombone e Piano de Almeida Prado*: uma análise interpretativa. 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. (tradução de Alicia S. Santos). Madri: Real Musica, 1961 (1985).

ROCHA, Júnia Canton. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios para piano solo. *Per Musi* - Revista Acadêmica de Música – n.º 11, Belo Horizonte (jan - jun, 2005), p. 130-136.

STRAUS, J. *Introduction to post-tonal theory.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.

YANSEN, Carlos Alberto Silva. *Almeida Prado: Estudos para Piano, aspectos Técnico-Interpretativos*. 2005. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.